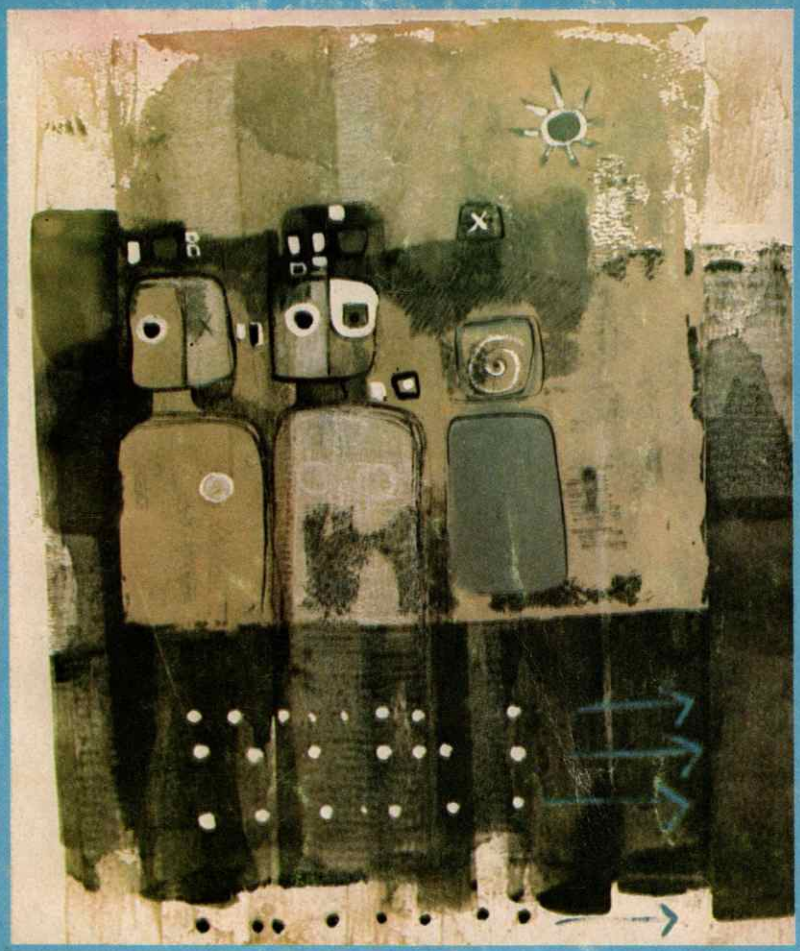


figuras del jazz contemporáneo

evodio escalante

Primera edición, septiembre de 1982
© Evodio Escalante, 1982
© Editorial PRACTICA DE VUELO, 1982
Impreso y hecho en México

prefacio

Imposible fijar en cuatro nombres la sorprendente riqueza del jazz contemporáneo. Al reunir estos textos sobre Davis, Jarrett, Monk y Taylor no he pretendido abarcar, o totalizar, como se dice ahora, una imagen polifacética, una escena en constante movimiento creativo. Lo que he querido es recuperar, y compartir, un recorrido lúdico, placentero, liberador, aunque también por esto mismo, crítico, que ha sido posible por la existencia de una música que es, posiblemente, el más alto ejemplo de la libertad y de la interacción creativa de que se dispone en la actualidad. ¿Cómo no admirar la evolución que lleva a Miles Davis del Be-bop al Cool, y del Cool a un jazz electrificado que incorpora las sonoridades del rock para establecer a partir de ahí una música propia, irreconocible? ¿Cómo no asombrarse con los prodigios armónicos de Monk, y con su manera de romper el tiempo "objetivo" de los oyentes al introducirnos en la discontinuidad de su propio ritmo, de su fraseo inesperado? ¿Y cómo no gozar el romanticismo golpeador de Jarrett, manando a borbotones en el concierto de Colonia? ¿Y qué decir de Taylor, instalado en la cresta más difícil de una vanguardia luchadora, antimelódica, disonante, que no hace concesiones a su público? Estos artículos son pues, más que nada, el testimonio de un oyente admirado que no quiere otra cosa sino comunicar una experiencia.

miles davis: soplos de vida

1. *Los mitos cortazarianos*

Siete años cociéndose en el horno. Siete años de un silencio enrarecido, sordo, ensordecedor. Que si se retira Davis, que si ya no le interesa tocar, que si vuelve, que si es definitivo, que si se le acabó la creatividad, que si está enfermo (y nosotros que hasta ahora nos vamos enterando). Siete años o siete vacas flacas, flaquísimas, fantasmales, casi igualito que en la Biblia. ¿Qué puede ser *El hombre de la trompeta* (*The Man with the Horn*), se pregunta un jazzófilo, sino la señal, la prueba, mejor dicho, de que ahora es el tiempo de las vacas gordas? —Sí, mi estimado, pero ¿cómo entiende usted esto de las *vacas gordas*? Porque el mundo del jazz, como tantos otros, también está infestado de mitos que no dejan ver o no dejan oír. Mitos cortazarianos, si se acepta la reducción, no para culpabilizar a un señor que escribe muy bonito, sino para indicar que en un texto famoso de Cortázar (Para más señas: "El perseguidor") aparece perfectamente trazado lo que podría llamarse el mito del jazzista como el revolucionario, como el incomprendido, como el alucinado radical.

Recuérdese, si no, la imagen de Johnny, ese saxofonista atormentado que habla siempre de cosas raras, que está constantemente drogado o bebido (como corresponde), y que suele perderse en la heroicidad de un mundo interior plagado de agujeros, urnas sepulcrales y extraños traslapes temporales, que (esperable), nadie entiende de manera cabal. Además del exacerbado lirismo de otros textos (Lo de Thelonious Monk en *La vuelta al día en ochenta mundos*, por ejemplo), Cortázar nos ha dejado un excelente retrato de los valores míticos que logran envolver a un "pobre" saxofonista como Charlie Parker, que no sabrá lo que hace el muy tontito, ah, pero eso sí, se coloca siempre del lado de la ruptura. Epistemológica o no, para Althusser sería al fin y al cabo "un cambio de terreno". Que es justamente lo que dice Johnny en "El perseguidor": "Pero no, yo no me abstraigo cuando toco. Solamente que cambio de lugar".

2. *Tres revoluciones y un señor muy efectivo*

¿Hay cambio de lugar? La verdad es que desde los años cincuenta, después de una temporada de compartir lances nada menos que con Charlie Parker, la personalidad de Miles Davis no ha dejado de crecer y crecer, tanto musical como mitológicamente. Frente a los virtuosismos insuperables de un Gillespie, verdadero callejón sin salida en los terrenos del Be-bop, Davis concibe un atajo genial: la simplicidad de las líneas, el tono reconcentrado, recogido, la elegante limpieza de una nota a la que se le ha quitado la "negritud", es decir, el vibrato. Primera revolución: nacimiento del cool-jazz. Seguida de una segunda, igualmente importante, de naturaleza armónica: introducción de las escalas modales como base para la improvisación, tal como aparece en un disco de antología, *Kind of Blue*. Este disco, de una delicia inagotable, muestra ya el talento de Davis no sólo para tocar una música diferente, sino para escoger los músicos que harán posible la diferencia: Bill Evans, el pianista sin cuya aportación la revolución "modal" sería realmente impensable; Cannonball Adderley, en el saxo alto, y John Coltrane en el tenor, tocando ya con una inspiración y un timbre impresionantes.

Pero no acaba aquí la historia. Fines de los años sesenta. El rock se ha apoderado de la escena musical en los Estados

Unidos y otras partes del mundo. Miles Davis concibe entonces lo que para muchos es su obra maestra, su Guernica, indiscutible: la más radical de sus obras maestras: *Bitches Brew*. Tercera revolución: nacimiento del jazz eléctrico, con pianos y guitarras electrificadas, como en el rock, sólo que Miles es siempre Miles. *Bitches Brew* es uno de esos discos insuperables, incluso inclasificables. Ni Davis ni ningún otro músico han logrado avanzar, en la línea marcada por este disco, más allá de él. Hay una calidad egipciaca, molecular, probablemente lisérgica, en las sonoridades de esta música. ¿El recurso que se convierte desde entonces en una patente de fábrica? Crear una masa sonora permanente, fluida, a la manera de una respiración vivida desde adentro, casi biológica en sus texturas, en su consistencia, y a partir de la cual podrán "montarse" las intervenciones de un saxofón soprano, de un clarinete bajo, de una trompeta (a veces alterada electrónicamente para dar un extrañísimo efecto de duplicación en ambos canales). El resultado no puede describirse. Hay que oír este album para saber, sin palabras, a qué parajes desconocidos nos conduce la genialidad de Davis.

3. *De espaldas a su público*

Pero el crecimiento mitológico de Davis tiene otras raíces: la enigmaticidad. Davis, como se sabe, no se deja entrevistar. Es un Borges, pero al revés, y la ausencia de noticia *también* es noticia. Nada de declaraciones, todo lo que puede saberse de él es a través de intermediarios. El hombre es intratable, incluso grosero. No conversa con sus admiradores, no da autógrafos, no se le ve sonreír. No se mezcla. Enigmaticidad: suele tocar de espaldas a su público, es decir, solía hacerlo, porque acostumbra retirarse por largas temporadas. Siete años sin grabar un disco son, con mucha probabilidad, otros tantos de no hacer giras ni tocar para el respetable (salvo, quizás, alguna jira por el Japón, o el "palomazo" ocasional). Enigmaticidad: su trato con la droga, de la que se dice salió hace ya años. Enigmaticidad: sus grandes lentes oscuros de

avispón, símbolo pop de su actitud "ensimismada", como podría decir Rubert de Ventós.

4. *La paradoja del adentro y del afuera*

La paradoja es que este Davis solitario, "ensimismado", gruñón, insociable, es también el Davis que incorpora, lo mismo en *Bitches Brew* que en muchas otras grabaciones, como *On the corner, Agharta, Get up with it*, los recursos instrumentales y rítmicos aportados por una música masiva como el rock y otros ritmos populares, como también lo prueba *The Man with the Horn*, en el que llegan a aparecer los machacones taca-taca de la disco music (!)

Esto basta para sugerir que el estereotipo, una vez más, está equivocado: Davis no es de ninguna manera ese músico indiferente y solitario que cuenta la leyenda. Diríase que la contradicción de Miles está dada justamente por lo que podría decirse es su camino altamente individual, altamente personal en la música, y su casi enfermiza obsesión por llegarle al gran público. En una de sus raras declaraciones, recogida por *Rolling Stone*, Davis enfatiza que él podría formar una banda de rock mucho muy superior a la de Jimi Hendrix. Independientemente de que esto pueda ser cierto, la declaración muestra una faceta de Davis en la que pocas veces se repara: una especie de envidia mal disimulada ante lo que puede ser el éxito masivo. Descartemos la palabra envidia, hablemos de obsesión: Miles no quiere ser un músico "ensimismado", un músico para iniciados, Miles quiere el gran público, "ganar la calle", echarse al bolsillo —sobre todo— a ese público potencial de adolescentes negros que se reúnen en las esquinas, es decir, *On the corner* (todo el programa desde el título, con ilustraciones en la portada de las tiras cómicas, escogidas expresamente por Davis, para que se sepa de dónde viene la cosa). Lo extraordinario del asunto es que Miles logra reunir en un solo paquete cosas que el vulgo estima inconciliables: calidad artística y masificación del producto, autenticidad creativa y difusión más allá del cenáculo de los iniciados. En esta empresa,

por cierto, han sucumbido muchos músicos, entre ellos, si no nos equivocamos, un Freddy Hubbard y un Donald Byrd, que han arruinado su talento tocando disco músic de ínfima categoría).

5. *The Man with the Horn*

Miles, por cierto, no se permite chabacanerías. Su última grabación es una prueba de ello. Los únicos disgustados con *The Man with the Horn* tendrán que ser aquellos despistados de la década de los sesenta que creen que después de siete años de monástico silencio, el hombre debe regresar con una especie de bomba de neutrones de la música contemporánea. Y tienen razón en esto: *The Man with the Horn* no es la bomba de neutrones. Como no es el descubrimiento del DNA. Con un demonio: ¿por qué cada disco de Miles Davis está obligado a hacer la revolución? *The Man with the Horn* no está destinado a destruir ningún tipo de estructuras. Es, a la verdad, un disco bien conservador, muy en la línea del Miles de los últimos años (algunas de las frases, sobre todo de la trompeta, recuerdan *In a Silent Way*; la masa sonora, de un oscuro sabor funk, proviene de *On the corner*). ¿Defectos advertibles? Los hay. A veces se nota lo que pudiera ser un "exceso de producción". El disco está demasiado producido, y una prueba de ello es la selección que da su título al álbum, con unos coritos y una concepción definitivamente comerciales —música para supermercado, como podría decir Alain Derbez—. Y, sin embargo, el "toque" Davis, la distinción Davis nunca deja de estar presente. Hay en esta selección tan falible desde otro punto de vista, un temple, una cierta nostalgia que logra el milagro de hacer aceptable e incluso disfrutable lo que de otra manera no sería sino el más espantoso de los lugares comunes.

6. *Capitulación final*

Hay muchas cosas notables y por notar en *The Man with the Horn*. Una de ellas, la extraordinaria simplicidad de algunos de sus temas. Tres o cuatro notas, sabiamente acomodadas, bastan para darle a la pieza un halo de distinción y de rareza que produce un encanto singular. "Aída", selección con la que se abre el lado dos de este disco, es quizá el ejemplo más afortunado. Tres notas bastan para integrar el tema sobre el que se trabaja. Tenemos primero un intervalo de terceras que se repite: do-la, do-la, do-la, do-la, y que va a resolverse de manera sensacional con una alteración de apenas un semitono, pasando del do natural a un largo do sostenido en lugar de regresar a la. Otra cosa notable: el sonido del saxofonista soprano, Bill Evans, homónimo del pianista ya fallecido, y a quien debemos lo que puede ser el momento más afortunado, más fresco del disco, su singular improvisación en "Fat time", pieza que no por casualidad es la que ha sido escogida para abrir el lado uno del álbum. Hay que notar también, en la misma pieza, los interesantes redobles de Al Foster en la batería, que suenan a la antigüita y al mismo tiempo parecen completamente insólitos, como para que Adorno —que odiaba ciertos sonidos de las bandas de guerra— se revuelque en su tumba. Otra cosa notable, también en la misma selección: el solo eminentemente rockero del guitarrista Mike Stern, aunque no hay que olvidar el notable trabajo de la guitarra en otras partes del disco, su apoyo constante a las improvisaciones de los alientos, sobre todo. Ya para terminar esta enumeración: la naturaleza afirmativa y a menudo "danzable" de esta música, que explica la puntada final de los ingenieros de grabación, al insertar en los últimos surcos de la última pieza una exclamación que suponemos del propio Davis: "Oh plenty of . . ."

Sí, en efecto, plenty, plenty. Muchas cosas podrán decirse, y se dirán, de seguro, sobre este disco de Miles. Siempre habrá un amante del Free, por ejemplo, que se pregunte qué pasaría si este talento que es Miles rompe su larga asociación con la Columbia y con el productor Teo Macero y se pone a roncar una música menos elaborada, menos fabricada, incluso, menos prefabricada, en alguna marca del underground. ¿Qué

pasaría, en verdad, si Miles, aunque sea por un momento, abandona su refinamiento y su obsesión por alcanzar públicos grandes y se pone a organizar un sonido menos organizado, más informal, más falible, más experimental, en una palabra, más aventurado? ¿Se imagina alguien un disco de Miles Davis sin el impresionante aparato de las guitarras eléctricas, los bajos eléctricos y los pianos eléctricos, que tejen en torno a él una impresionante masa sonora que también puede ser una especie de malla de protección contra la succión del vacío, ese vacío que aterroriza a tantos músicos? ¿Se imagina alguien a Davis intentando un disco "pobre", un dueto donde haya apenas un simple piano acústico y una trompeta, o apenas un bajo y una trompeta? Por supuesto, imaginarlo es posible. Pero ya no sería Davis. Sería Don Cherry, sería Lester Bowie, pero no Davis. Dejémoslo así, tal como está. Con sus grandezas y sus limitaciones. El Fénix ha regresado. Disfrutemos su música sin imponerle desde afuera ninguna idea preconcebida.

pro y contra de keith jarret

Las imágenes de Jarrett caen en cascada y no tiene uno para cuando acabar: Jarrett y sus improvisaciones fantásticas en el piano solo, Jarrett componiendo e interpretando en el piano y el saxofón soprano, Jarrett acompañado por los mejores del momento (Jack DeJohnette, Ralph Towner, Charlie Haden, Paul Motian, Jan Garbarek, Dewey Redman), Jarrett componiendo y tocando con orquesta sinfónica en el Carnegie Hall, Jarrett rompiendo todas las marcas de venta de la casa ECM, Jarrett desplegándose (¡y de manera genial!) en el gran órgano barroco de la abadía de Ottobeuren, Alemania; Jarrett y el álbum más copioso de un músico vivo de que se tenga memoria (los 11 LP's de los *Sun Bear Concerts*, producto de una gira por el Japón), Jarrett, el ecléctico, abriendo nuevas perspectivas armónicas para el jazz de nuestra época, Jarrett destilando hojas y más hojas de melcocha romántica, Jarrett en la cumbre del éxito y repitiendo comodinamente frases musicales aptas para toda clase de orates clasemedieros, en fin, para no abundar más, Jarrett triturado y deshuesado y despulpado y vuelto suavecito paté por la máquina comercial del productor Manfred Eicher . . .

Naturalmente, el talento de Keith Jarrett está fuera de toda discusión. Quien conozca *The Köln Concert* (ECM-2-1064) o los *Solo Concerts —Bremen & Lausana* (ECM-3-1035),

puede jurar, sin equivocarse, que Jarrett es uno de los pianistas mejor dotados de la escena jazzística contemporánea. Su virtuosismo no es sólo técnico, también es armónico —capacidad para combinar acordes de rock con acordes de música medieval—, rítmico —sus ostinatos tienen una fuerza casi alucinante—, y, si es que puede decirse, tiene también el virtuosismo de la libertad. Jarrett le ha dado al piano una libertad, una flexibilidad improvisatoria que hace sonar acartonados y limitados a casi todos los demás. A esto hay que agregar, además, la gracia, el sorprendente lirismo que este músico es capaz de desplegar. Sólo Erroll Garner, en otra época, logró tocar con el convincente romanticismo de que hace gala Jarrett en los discos mencionados. Y esto, que es la clave de su éxito, es también el aspecto débil de su personalidad. Cuando la fogocidad romántica se vuelve cliché, fórmula para embaucar a oyentes dormilones, el resultado es una docena o más de discos soportablemente bien hechos, agradables incluso para el oído, perfectamente intrascendentes y bien terminaditos, pero que ya no están diciendo otra cosa que amables y confortables lugares comunes.

No sé si decía Barthes que el lugar común es la estética de la clase media. En dado caso, la atribución funciona, pues en "El arte vocal burgués", del libro *Mitologías*, puede leerse: "El arte burgués toma a sus consumidores por ingenuos a quienes es necesario darles el trabajo masticado y sobreindicar la intención; teme que no se lo capte suficientemente. . ."

¿No es esto lo que encuentra uno en muchos discos de Jarrett?

Los furiosos ostinatos de los primeros discos, verdaderos ruptores de la continuidad musical, pasmos encantatorios que apuntaban hacia una suerte de meta-música donde ya no habría mañana ni después, se convierten luego en fórmulas dulzonas, tranquilizadoras a fuerza de restituirse a la informe continuidad de una masa sonora que delibera enfatizar el confort, la sentimentalidad, la inocuidad de sus emociones controladas por el timing de una orquesta que siempre suena a algodones de azúcar.

Todavía en 1976, particularmente en el álbum *Hymns/Spheres*, grabado en una iglesia y utilizando un órgano del barroco, Keith Jarrett era capaz de sorprender con una música libérrima y profunda, angustiada y serenamente, teñida de una religiosidad y una fuerza realmente singulares. Sólo un músico verdaderamente inspirado era capaz de hacer una grabación así. Y, sin embargo, de ese mismo año es uno de sus títulos más desafortunados: *Staircase*, un retorno al estudio después de los portentos de Lausana y Colonia. Música masticada, degustada, caramelitos a la orden, como si el productor de la ECM temiera por la conciencia de los consumidores.

También el crítico, esperamos, tiene derecho al lugar común: un artista que se mercantiliza, desaparece, se convierte en mercachifle. Hasta el merolico que se gana la vida en las esquinas de la ciudad tiene mayor dignidad artística que este Jarrett deshuesado. ¡Dios, no se les vaya a atorar en la garganta. Evitemos posibles dolores de estómago!

El que quiera creer que crea, y si no, que escuche los dos últimos discos de nuestro criticado pianista y compositor: *The celestial hawk* (ECM-1-1175), para orquesta, percusión y piano, grabado en el Carnegie Hall, y el inmediatamente anterior: *Sacred Hymns* (ECM-1-1174), con la interpretación al piano solo de materiales proporcionados por Gurdjieff.

Los discos son agradables, incluso, *demasiado* agradables, pero son también perfectamente intrascendentes. Lo mejor de *El águila celeste*, o *celestial* (todo el programa desde el título) es quizá un ostinato para piano y oboe en la parte media del tercer movimiento, que no es otra cosa sino el refrito nostálgico (autoplagio rebajado, diríase) de un ostinato anterior en el concierto de Colonia. Los *Himnos sagrados*, por su parte, parecen un intento de repetir, echando mano de las composiciones del teósofo ruso, lo que se había logrado en el álbum de órgano. Fuera de uno o dos himnos realmente impresionantes, el disco es casi un fiasco. Alguien que conoce la versión original del Instituto Gurdjieff, asegura que la versión de Jarrett es inferior. Y no es de dudarse. El sentido hímnico, ritual, trascendental, casi no aparece; ha sido sus-

tituido por un lirismo de consolación que nada tiene que ver con las composiciones de Gurdjieff. El disco de cualquier forma habrá de venderse. Como se vendieron en su tiempo los de Chick Corea dedicados a la Dianética. . .

¿Qué se le va a hacer? Como dice mi abue: Si los récord de venta tuvieran algo que ver con el valor artístico del producto, el nombre de un Cecil Taylor sería algo más que una cifra para iniciados.

thelonious monk: la primera vanguardia

Si algo hay sorprendente en los acordes "descompuestos" y disonantes de Thelonious Monk, en su manera de "disolver" la frase musical y en sus ataques inesperados, fundamentalmente percusivos sobre el teclado, si algo sorprende, incluso, en la abstracta modernidad de sus composiciones, es que nunca deja de sentirse en ellos la presencia de un elemento verdaderamente primitivo, salvaje, elemental. Quizá es esto lo que más me impresiona en Monk: su moderna regresividad, el abstracto primitivismo que le permite dinamitar el lenguaje de su época y permanecer al mismo tiempo fiel a sus raíces más antiguas. Monk viene del stride-piano, Monk viene de Duke Ellington, es cierto, pero también se siente en él, de vez en cuando, una reminiscencia del buen boogie. ¿Alguien lo duda? Escuchen por favor la versión de "Bolivar Blues" con la que se abre la cara dos del disco titulado *Monk's Dream*. ¿Qué hace la mano izquierda sino dibujar, al presentar el tema, una línea de boogie-woogie? No sólo por esto habría que mencionar a Meade *Lux* Lewis: estoy convencido de que el tema de "Blue Monk", otra composición famosa, está tomado de una ornamentación que aparece en uno de los boogies de *Lux* Lewis. ¿Demasiada coincidencia? Puede ser. No intento dogmatizar, no intento establecer una "verdad". Solamente digo las cosas tal y como ellas se me han mostrado en la experiencia, tal y como aparecen en la evidencia de mis sentidos.

Cita (I):
"Thelonious Monk encuentra su lenguaje musical en las técnicas específicas del jazz; la aparente simplicidad de algunas de sus obras es engañosa, pues Monk es un virtuoso, un virtuoso del ritmo, de lo inesperado en los matices y en el acento, y en el uso del tiempo, el espacio y el silencio como aspectos de la expresión musical. Estoy convencido de que Monk es el compositor de jazz más importante después de Duke Ellington. . . Monk es lo que muchos hombres de jazz han sido llamados pero pocos han sido en realidad —un artista".

Martin Williams.

Prosigue:

Puedo presumir de que no descubrí a Monk a través de ninguna mediación literaria. Cuando *La vuelta al día en ochenta mundos*, de Julio Cortázar llegó a mis manos, yo ya era un fanático de este señor al que muchos han llamado Alto Sacerdote del Be-Bop. Debo a la colección de discos de mi padre la oportunidad de conocer a Monk, de quien —lo confieso— yo no sabía nada. Vamos, no conocía ni siquiera su nombre (por eso digo que llegué a él sin mediaciones literarias). La cosa es que el disco estaba allí, un negro con gorro en la portada, y se antojaba oírlo, pues era la obra de un pianista. Otro pianista, sí, ¡pero qué pianista . . . ! Nunca ningún pianista, fuera de Cecil Taylor, a quien conocí mucho tiempo después, me ha producido esta impresión de fuerza, de ritmo, de novedad, esta sensación de encontrarme de pronto en territorios vírgenes nunca antes tocados por una huella humana.

Había que retirar el brazo a mitad de la pieza y volver a escuchar desde el principio, para creerlo, para poder soportar la maravilla de ese piano que sonaba totalmente de otra forma.

Y es que la figura de Monk se impone de varias maneras a la vez. Aunque no es un virtuoso ni tiene una gran técnica, en el sentido corriente que tienen estos términos, Monk ha desarrollado —pese a su relativa falta de agilidad— una manera

muy personal de hacer sonar el instrumento, ha adaptado su música, como quien dice, a sus limitaciones, pero de un modo tan perfecto que mencionar la palabra "limitación" se vuelve de pronto un recurso más bien jodido y poco justificable.

No hay limitaciones en Monk. La música de Monk hay que tomarla como es, y no se le pueden aplicar los criterios con los que regularmente se califica a un pianista de jazz. El virtuosismo de Monk es de otra naturaleza. Su técnica, es otra. En este sentido, y creo que es un sentido riguroso, Monk es verdaderamente incomparable. Por esto es ridículo inventarse discusiones sobre si Bill Evans o Dave Brubeck son "mejores" pianistas que Monk. Evidentemente no lo son —tampoco lo son peores, al menos en el nivel técnico—. Digamos mejor que son pianistas diferentes que usan el piano de forma diferente y manejando recursos diferentes.

Cita (II):

"No clasifico mi discoteca alfabética o numéricamente, sino de acuerdo con mis necesidades. Si lo que se requiere es un disco de piano, voy al estante de los discos de piano, y todos están ahí. Pero no Monk. El está por encima de ellos. Monk no es un 'pianista'. Monk es Monk".

Willis Conover.

Continúa:

Como improvisador y como acompañante, Monk es también un músico muy especial. Sospecho que las armonías y los conceptos rítmicos que son propios de Monk existían ya en él desde los años cuarenta, cuando acompañaba a Charlie Parker durante las famosas sesiones en el Minton's. Esto quiere decir que, en lo fundamental —si dejamos de lado cierta elegancia, cierto refinamiento que se advierte en sus grabaciones de los años sesenta—, Monk es un músico que no evoluciona. Con todo, las ideas contrapuntísticas del Monk-

acompañante no las tiene ningún otro pianista conocido. Sus improvisaciones, pese a cierta tendencia al esquematismo, son ante todo una exaltación de lo imprevisible. Monk es un maestro de la sorpresa, de lo inesperado, por eso es tan difícil imitarlo, y por esto también es tan difícil escucharlo sin prestarle atención: en él hasta los silencios forman parte de una estrategia diseñada para engañar nuestras convenciones y sorprendernos con la nota, con el ataque imprevisible, de preferencia en los registros graves, para que se vea en qué zona del teclado quiere Monk imponer su dominio.

Como compositor, Monk no es propiamente lo que se dice un autor prolífico. Veinte, no más de treinta composiciones forman el *corpus* en los que basa Monk todo su prestigio. ¡Pero hay que ver qué composiciones!

Desde la resuelta determinación de "Brilliant Corners", "Straight, no Chaser" y "Rhythm-A-Ning", hasta el sarcasmo destructivo de "Epistrophy"; desde las serenas profundidades de "Misterioso" hasta los enigmas irresolutos de "Evidence"; desde "Thelonious", que no es sino una juguetona aventura en torno a una sola tecla, hasta "Round About Midnight", una pieza ya clásica dentro del repertorio jazzístico, a pesar de ser más bien una balada (pero las baladas de Monk tienen un *feeling* bluesístico que las convierte en otra cosa); desde la predicación semi-desprovista, semi-derrotada de "I Mean You" hasta el blues directo y sin aspavientos de "Blue Monk", una lección de sencillez y de efectividad. Monk ha quintaesenciado la estructura del blues. Toma, como quien dice, sólo sus elementos esenciales, y a partir de ellos construye temas de una gran abstracción y también, para el intérprete, de una gran complicación.

(No está por demás decirlo: algunos grupos en México han incluido composiciones de Monk en su repertorio, con resultados nefastos. Quintaesenciar una estructura no es volverla digerible. Las composiciones de Monk son un hueso duro de roer para cualquier intérprete. Para tocar a Monk, por principio, hay que conservar algo de su fraseo y de sus armonías, que no son las de Agustín Lara o las de Armando Manzanero, ¡como ha parecido creerlo en una época el Cuarteto Mexicano de Jazz!)

Narración (I):

Contará entonces el pianista historias inventadas. Las contará: uno, dos, tres, revolotean las rocas en el vaso. Y es un vaso de vidrio. El pianista lo agita con dos manos, sobre los filos de la mesa, sobre el duro tablado. ¡Oh muelas hipertróficas, completamente secas, no babosas! ¡hielo de aristas encontradas! ¡hielo! A mitad de la música yo ya no estoy ahí, me llamo de otro modo.

Sigue y se va:

Monk puede ser un pianista muy apasionado y cálido, pero puede también volverse sorprendentemente "frío", el más "frío" de todos los pianistas. Nada mejor para ilustrar estos extremos que recurrir respectivamente a dos de sus obras maestras, indispensables para el discófilo: *Monk's Dream* (Columbia, JCS 8765) y *Art Blakey's Jazz Messengers with Thelonious Monk* (Atlantic, 1278). Un estado intermedio podría quedar ilustrado con la que probablemente es su mejor grabación en la extinta marca Riverside: *Brilliant Corners* (con Sonny Rollins, Riverside RLP 12-226; se consigue en un álbum doble de Prestige intitulado *Brilliance*).

¿Llenar la plana de adjetivos? Mejor que cada quien agarre sus discos y descubra o redescubra, solo o en buena compañía, la seducción modernista y al mismo tiempo primitiva de este músico singular sin cuya aportación no podría explicarse la gran ruptura de los años cuarenta, ruptura que marca el nacimiento de lo que podemos llamar, sin exagerar, jazz contemporáneo, vértice en el que encontramos, siguiendo una línea directa, el nombre de un vanguardista que comienza repitiendo algunos esquemas de Monk y termina creándose

un vertiginoso estilo personal que lo vuelve único: Cecil Taylor.

Narración (II, parábola del padre y el pianista):

Llegó una tarde el padre a la casa y encontró a su hijo de 12 años tocando el piano con los puños cerrados. "¿Qué haces, hijo?", preguntó el padre. "Estoy tocando el piano", contestó el hijo. "Así no se toca, debes usar los dedos", dijo el padre, y se fue.

Llegó una tarde el padre a la casa y encontró a su hijo; ahora de 18 años, tocando el piano con los puños cerrados. "¿Qué haces, hijo?", preguntó. "Estoy tocando el piano", contestó el hijo. "Así no se toca, debes usar los dedos", dijo el padre, y se fue.

Llegó otra tarde el padre a su casa y encontró a su hijo, ahora de veinticuatro años, tocando el piano con todos los dedos de la mano, pero los dedos estaban extendidos y rígidos y pegaban sobre el teclado como dos puños enormes, gigantescos, que hubieran triplicado o cuadruplicado sus efectos. "¿Qué haces, hijo?", preguntó el padre. "Estoy tocando el piano", contestó el hijo. Y el padre no dijo nada y se quedó escuchando.

cecil taylor: caminos del free

"Creo que el jazz se liberará a sí mismo de ser jazz,
o al menos de lo que el público
cree que es el jazz".
Charles Tyler.

1. *De las ligas entre integridad y vanguardia*

El jazz puede ser meloso, complaciente, reiterativo, chabacano, venal. Inodoro e insípido como un kleenex. Agradable, decorativo. Amigo de la siesta y la buena digestión. Limpio de babas y excrecencias. Desinfectado para públicos anodinos. Intelectualmente neutro —si no es que descorticado—. El jazz puede ser tan conformista, tan derivativo, tan autoparodiable como cualquier otra cosa vendible en este mundo. Ahí tienen ustedes a Charlie Parker tocando "La Cucaracha" para complacer a algún dichoso productor. A Louis Armstrong haciendo lo mismo con "La vie en Rose" y tantas otras melodías comerciales. ¿Y qué otra cosa podían hacer, ellos y otros artistas que acaso no conocemos, sino plegarse a los dictados más brutales de un sistema que les ha dado la vida y que ellos traducen en su música con su grandeza pero también con sus miserias y limitaciones? Porque el jazz es un arte del capitalismo, y tiene que expresar sus contradicciones. Es decir: no puede no expresarlas. Feroz individualismo del artista que se enfrenta a una sociedad que muchas veces no le deja más alternativa que la droga o el suicidio, liberación de la fuerza de trabajo que es —en el plano de la forma musical— una increíble libertad improvisatoria, ritmos obsesionantes en los que se siente la sumisión del trabajo a los ritmos impuestos por la

producción, al mismo tiempo que la fortaleza potencial de la clase productora por excelencia. Valor de uso y valor de cambio. Resistencia del artista a la mercantilización al mismo tiempo que sumisión —y sumisión de la mayoría— a las implacables leyes del Mercado. ¿Cuántos artistas, en el proceso de su vida, no quedan triturados por esta insensata máquina valorizadora?

Un caso más reciente, el de Alice Coltrane, quien después de varios discos realmente memorables, termina secretando una confortable melcocha pseudomística para la Warner Brothers. Para no hablar de Ray Charles y de Les McCan . . .

Justamente por esto, porque el mercado capitalista todo lo devora, merecen especial atención los nombres de esos músicos que han preferido lavar platos, bolear calzado, guisar huevos, trabajar en correos o vivir de dependientes en algún estanquillo, antes que diluir su mensaje musical sucumbiendo a las demandas uniformadoras.

Uno de estos casos, el más notable de los últimos años, es el del pianista y compositor Cecil Taylor. Nacido en 1933, egresado del New York College of Music y del New England Conservatory, Taylor es uno de los vanguardistas más sólidos y más influyentes en el mundo de la música contemporánea. Pero su vanguardismo, podría decirse, no es sino el resultado de una fidelidad personal, el subproducto de un respeto y de una conciencia de sí que indica en gran parte el grado en que la comunidad negra norteamericana cree en sus propios valores, y está dispuesta a perecer por ellos antes que deformarlos o corromperlos ante la presión de un público invisible y devorador. Para ser, el músico negro norteamericano tiene que arriesgar incluso su supervivencia. Puede ilustrarlo una anécdota. En una época difícil de su carrera, y como no encontrara otra oferta de trabajo que hacerla de acompañante o de fondista en un bar durante las horas del cocktail, Taylor prefiere trabajar en una oficina de correos." Si voy a prostituir mi música, mejor no la toco. Si he de disolver o edulcorar mi mensaje, prefiero pelar papas en oscuras cocinas." Esta integridad, como es obvio, no es sólo moral, también es artística.

Gracias a ella, Taylor es uno de los músicos más originales, más agresivos, incluso, uno de los músicos más insoportables, más difíciles de escuchar. Sí, esta música golpeadora, percusiva, maratónica, ruidosa, desorganizada, que no ofrece otra cosa, sino oleadas de intensidad que pueden ensordecer o fastidiar, pero intensidad que también nos depara momentos de maravilla, es una música que nuestros oídos melódicos penosamente aceptarán. El eterno juego de espejos nos tiende una vez más su trampa favorita, porque este desagrado que nos asalta, incluso el rechazo que llegamos a experimentar, no es sino el resultado de un rechazo anterior: el que esta música experimenta por nosotros, débiles timoratos. Porque la cosa ya no es facilona. Batallaríamos si quisiéramos encontrar en los últimos discos de Cecil Taylor un pasaje tarareable. Si la imagen no fuera un poco estrafalaria, me gustaría decir que Taylor hace música de la misma manera que Nietzsche aconsejaba hacer filosofía, a saber, ayudándose con el martillo. Un martillo para romper los valores convencionales, las ideas convencionales, las verdades convencionales —las que adora el rebaño—. Un martillo para crear unos valores diferentes, los nuevos valores de la fuerza. De la intensidad. Acaso la comparación es bastante forzada y no quisiera continuar con ella, pero quizás un vistazo a lo que ha sido su evolución nos permita entender mejor por qué su estilo pianístico ha despreciado tanto los aspectos melódicos, los ritmos convencionales, el tratamiento "normal" de los temas, para comprometerse con un tratamiento eminentemente libre y percusivo de su instrumento.

2. *De la batería como instrumento originario*

La música contemporánea parece darle la razón a los maestros balineses, cuya música es esencialmente rítmica, percusiva. A diferencia de lo que sucedió durante varios siglos en occidente, a saber, el predominio de los elementos melódicos y armónicos en la construcción musical, el siglo XX ha visto cómo recobra su antigua importancia el que hasta hace poco

era el "patito feo" de la familia: el ritmo (considerado a priori como primitivo y poco sofisticado). Hay que oír a Bartok, a Stravinsky, a Cage, al Messiaen de *Et expecto resurrectionem mortuorum*, y por supuesto, a toda la tradición jazzística para advertir de qué manera las percusiones se han convertido otra vez en un factor determinante.

Todo mundo sabe que el piano es, puesto que los martinetes golpean las cuerdas, un instrumento de percusión. Y es curioso saber que además de una precoz educación pianística, CT estudió las percusiones durante una época de su vida con un miembro de la orquesta sinfónica de la NBC. Lo cual, bien visto, no es sino la consecuencia de una inclinación anterior. "Escuchaba siempre a bateristas como Gene Krupa y Chick Webb. . . Chick Webb ejercía una gran influencia en mí. Recuerdo que cuando tenía yo seis o siete años, trataba de imitar su forma de tocar golpeando una serie de cacerolas." (Citado por Carles y Comolli en: *Free Jazz/Black Power*, p. 363). Quizás esta vocación percusiva influyó también para que el jovencito Taylor sintiera un confesado desprecio por los pianistas de su época, a quienes no mostró atención sino mucho más tarde: "Para mi gusto, no utilizaban el piano a fondo, menospreciaban sus mejores posibilidades". (*Ibid.*) Cuando al fin Taylor empieza a interesarse en el instrumento, no debe extrañarnos que sus influencias principales sean Bud Powell, Ellington, Thelonious Monk. Hay en todos ellos, y con mayor intensidad en el último, un acercamiento eminentemente percusivo a su instrumento que va a fascinar a Taylor.

Algunos de sus discos más digeribles, más sabrosos, pertenecen por cierto a esta que podemos llamar su primera época. Es interesante conocerlos no sólo como un antecedente sino porque en ellos se muestra ya en toda su integridad, en toda su dimensión, la incorruptible presencia de un artista que no se anda con chabacanerías. Para eso de 1955, Taylor está ya perfectamente definido: sus manotazos sobre el teclado y su lucha por deformar los temas y juguetear con ellos hasta volverlos irreconocibles, lo ubican sin lugar a dudas en la cresta más alta de un Be-bop que proviene de un

maestro tutelar, Thelonious Monk, pero que al mismo tiempo se le adelanta colocándose en un plano de mayor abstracción y de mayor agresividad. Monk, como se sabe, es un músico que no evoluciona; sus acordes, sus estridencias, sus ataques inesperados son en 1980 esencialmente los mismos de sus primeras grabaciones con Charlie Parker. Cualquier fanático de Monk siente en algún momento la necesidad de un paso adelante: a fuerza de oír decenas y decenas de veces piezas como "Stright no Chaser", "Epistrophy", "Round About Midnight" y "Bemsha Swing", extraordinarias por su factura y realización, uno siente sin embargo que el camino de Monk todavía ofrece muchas posibilidades, que no estamos —como podía creerse— en un callejón sin salida. En este contexto, oír las primeras grabaciones de Taylor fue para ese fanático iconoclasta una verdadera revelación. Sí, porque ahí estaba un Monk inesperado, incisivo, violento, pero lo encontrábamos de una manera ya enrarecida, deformada, mejor dicho, potencializada, porque en cierto sentido se diría que el joven Taylor llevaba hasta sus extremos las posibilidades del piano descubiertas o explotadas por Monk. Ahí está, para el que quiera comprobarlo, un álbum reeditado por Blue Note con el título de *In Transition*. Es cierto que estas grabaciones, que datan de 1955 y 1959, incluyen un buen número de canciones de Cole Porter, pero se engañaría quien de aquí concluyera que este Taylor trabaja los aspectos más melódicos y convencionales de la década de los cincuenta. Este énfasis en temas que pueden ser comerciales o fácilmente digeribles, es más que nada la prueba de un desafío que ya desde entonces es particularmente notorio en el joven Taylor, pues no se trata de medrar con los aspectos más facilones de la música norteamericana, no se trata de ser aceptado en absoluto, no se trata de integrarse por el camino más mullido, al contrario, lo que se quiere es demostrar cómo de estos temas jazzísticamente tan convencionales puede hacerse una música irreconocible, salvajemente agresiva. Las entradas son engañosas: al principio —como corresponde a la costumbre— los músicos dan el tema; no hay bronca, podemos reconocerlo, estamos en zonas

que nos son familiares. Pero cuidado, porque inmediatamente después la música empieza a derivar hacia parajes realmente inexplorados y ahí tenemos a este nuevo Monk machacando las frases, rompiéndolas, dejándolas incompletas, rellenando los espacios con violetas yuxtaposiciones de acordes en cascada, jugueteando con los dedos y paseándolos sobre el teclado como quien saca a pasear unos gatos caprichosos y en momentos histéricos. Hay corretizas sensacionales. Y para que no nos quepa duda de que se rinde un homenaje al maestro enigmático y tutelar, el álbum se abre con una composición del gran Thelonious, precisamente "Bemsha Swing", pero en un tiempo más lento y como enrareciendo la atmósfera y haciendo todavía más incisivos, más angulosos los ataques sobre el teclado.

En la misma línea habría que mencionar la intervención de CT en Newyport Jazz Festival de 1957 (Incluido en *Masters of the Modern Piano*, Verve VE-2-2514), donde se hace acompañar por el sopranista Steve Lacy. ¿Por qué Lacy? Quizás sea justo recordar que Lacy dedicó varios años de su vida a interpretar casi exclusivamente materiales del enigmático que ustedes ya saben. Hay pues, en este punto, una confluencia evidente. (Lacy, ya fuera de tema, es quien le descubre a Muchnik la obra inmensurable de Elías Canetti). Habría que mencionar, también, un disco imprescindible de John Coltrane: *Coltrane Time*, grabación en la que según un crítico francés, el maestro del saxofón no puede disimular su sensación de incomodidad pues resulta que el pianista que lo acompaña en esta sesión (CT) se maneja de manera bastante poco convencional.

3. *Vanguardia política y vanguardia no-política*

Pero todo lo anterior es parte de la prehistoria. El Taylor revolucionario, el Taylor realmente innovador comienza a desplegarse en la década de los sesenta, no por casualidad la década de los Panteras Negras y de la politización definitiva del mensaje jazzístico. ¿Politización del mensaje jazzístico? Es probable que sin querer hayamos incurrido en una doble inexactitud. Es cierto que hay política en Mingus como la

hay en Coltrane (Cleaver menciona en alguna parte de su *Soul on Ice* con qué atención escuchaban los jóvenes panteras los discos de Coltrane), pero es más difícil encontrarla en Taylor. Encontramos en él un rechazo violento a las formas de la comodidad burguesa, una agresividad casi física ejercida en contra de los oyentes, pero ningún mensaje explícito que pueda leerse como políticamente significativo. Un vistazo a los títulos de sus composiciones puede indicar hasta qué grado Taylor se coloca en un nivel de abstracción que sólo puede equipararse a las complicadas fórmulas geométrico-matemáticas con que bautiza otro vanguardista radical como Anthony Braxton sus propias composiciones, veamos algunas: "Indent" (Inciso), "Abyss" (Abismo), "Petals & Filaments" (Pétalos y filamentos), "Second Act of A" (Segundo acto de A), o el de su último álbum, que dejo sin traducir para no equivocarme: *One too many Salty Swift and not Goodbye.* De acuerdo: hay un contexto político que hace posible esta música, pero no parece que haya referencias explícitas a él en los títulos ni en el mensaje que propone Taylor. (Diferencia notable con respecto a otros músicos, como Art Blakey, quien graba su *Freedom Rider* como un homenaje a esos compañeros de lucha que desafiaban la prohibición de viajar en las partes reservadas a los blancos de las líneas de autobuses en los Estados Unidos; o a diferencia de Coltrane que asume la carga étnico política del "retorno" a Africa en varios de sus discos; o a diferencia de Mingus, con composiciones como "Freedom", "Pithecanthropus Erectus", "Haitian Fight Song", "Prayer for Passive Resistance"; o a diferencia de Shepp, que irrumpe a mitad de la música con una perorata sobre los derechos de los negros . . .) El otro posible engaño está en lo jazzístico del mensaje de Taylor. ¿Hay un mensaje jazzístico de CT? Resulta evidente, por supuesto, que la segunda gran etapa de este agresivo pianista y compositor hay que catalogarla con el marbete de Free Jazz, esa denominación que surgió a partir de los años sesenta para denominar una práctica discursiva en la que la improvisación colectiva, la desfiguración del sonido, la detonación de la melodía en favor de la composición instantánea, lo mismo que la asimilación de las armonías modales propias de la música oriental y de algunos

de los desarrollos más recientes de la música "seria" (como la atonalidad de Schoenberg), definen la lucha de los artistas negros por crear una música que sabe que no puede nacer sin imponerse un rigor nuevo, su rigor distintivo.

4. *Las grabaciones de piano solo*

¿Cuál es el rigor de Cecil Taylor? ¿Qué tipo de exigencias son las que se impone como músico? Una de las mejores maneras de saberlo es escuchar sus discos de piano solo. Los críticos dicen que hay en sus solos un ingrediente romántico, algo así como una nostalgia irrecusable; de ser cierto, esto querría decir que tiene más de un vínculo con Keith Jarrett. Aunque quizás lo más correcto sería decir que estos músicos trabajan dimensiones opuestas del lenguaje pianístico. Por lo mismo, los defectos en los que incurren son exactamente los defectos contrarios. Mientras que Jarrett es proclive a la melcocha, al sentimientalismo pequeñoburgués, lo cual se traduce en el terreno del lenguaje en la utilización de algunos acordes demasiado "armoniosos", demasiado "pegajosos". Taylor abusa a menudo de la angulosidad y de la disonancia; los dos son obsesivos y recurren al ostinato con una severidad realmente filosófica, pero mientras los ostinatos de Jarrett se resuelven en grandes despliegues de lirismo, como sublimándonos y llevándonos a nuevas praderas del conocimiento o del goce, Taylor se mantiene enojosamente dentro de las limitaciones impuestas. Su eterno retorno es muy limitado, y en lugar de hacernos volar por etéreas regiones, nos mantiene enojosamente dentro de un paraje en el que no hay escapatoria. Sus figuras son pocas. Taylor trabaja la escasez (la *rareté*, que diría Sartre) con una tenacidad endiablada y casi exasperante. Sus golpes y sus digitaciones son espasmódicos y exhiben un virtuosismo y una resistencia posiblemente inimitables (en cuanto a la velocidad de la digitación, puede decirse, no hay nadie que se le compare; como no hay nadie que se le compare en el uso casi exclusivamente percusivo de los teclados). El virtuosismo de Jarrett es armónico, combina con facilidad asombrosa una gama extensísima de acordes que van desde la música sacra medieval hasta los del rock contemporáneo; en cambio Taylor es tozudo como pocos y se diría que lo que pretende es moverse en una especie de atonalidad recursiva, recurrente. Sus materiales son escasos y entonces él vuelve y vuelve sobre las mismas figuras, acaso con variaciones mínimas, como haría una persona que lavara unos pantalones no para dejarlos perfectamente limpios, sino en realidad para deteriorarlos a fuerza de tallar y tallar. Interesados escuchen, o vuelvan a escuchar, *Silent Tongues* (Arista, grabado en Montreux en 1974), así como lo que habría que llamar una obra maestra, *Indent* (misma marca, grabado en 1973) a la altura de una gran sonata, diríase, si la palabra sonata en este contexto tuviera algún significado.

5. *Un Taylor bien acompañado*

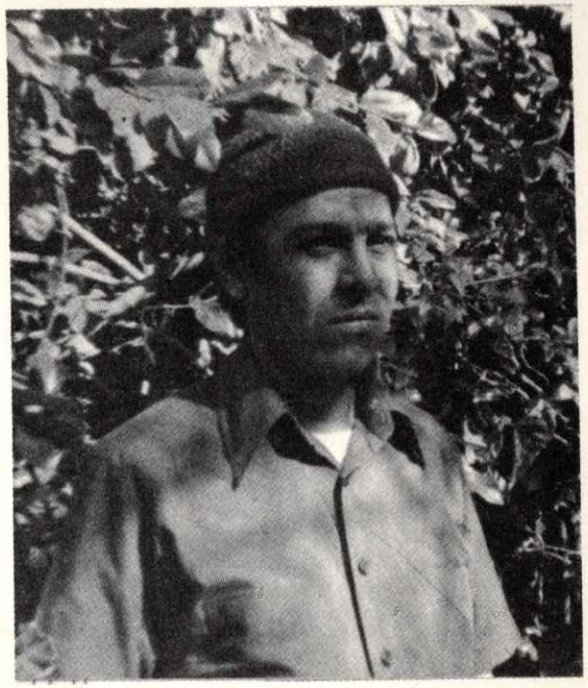
Pero el Taylor más agresivo y anguloso, el más impactante, el que realmente pone a prueba nuestra capacidad de resistencia, el que sacude a fondo nuestras vísceras y neuronas, es el Taylor con grupo. Dos álbumes así lo demuestran: *The Great Concert of Cecil Taylor* Prestige, P-34003, grabado en París en 1969. ¡Cinco caras continuas de audición más una de reprise!), y su álbum más reciente todavía no distribuido en México, *One too many Salty Swift and not Goodbye* (Hat Hut Records, 3RO2, grabado en Stutgart, Alemania en junio de 1978—: ¡Seis caras ininterrumpidas de audición!) Y hay que ver con qué energía endemoniada se sostiene Taylor a lo largo de sus conciertos, como si la máquina sexual se hubiera sobrecalentado y ya no hubiera fuerza humana capaz de detenerla. Se acabó una distinción querida por la música que conocemos: el momento de la composición y el de la ejecución ya no son diferentes; la función del compositor y la del intérprete recaen en una sola persona y en la misma unidad de tiempo, pues no hay una pausa entre una y la otra. Hay grandes momentos de fastidio. El ruido en ocasiones es brutal e indiferenciado, pero

en otros pasajes la inspiración mana a chorros y el grupo, el mejor que ha tenido Taylor a lo largo de su carrera (con Jimmy Lyons en el saxofón alto, Raphé Malik en la trompeta, Ramsey Ameen en el violín, Sirone en el bajo y Ronald Shannon en los tambores) pareciera un solo instrumento de tan afinado y compenetrado. La improvisación parece telepática. Libre improvisación, las notas fluyen como en un río de intensidades que sólo menguan para que surja casi sin pausa otra intensidad que roza con lo insoportable. Definitivamente esto no es comercial. No hay trozos que puedan silbarse, tararearse. No hay cantabiles. Lo que hay es una energía que calienta los cuerpos y los acerca a una forma distinta de la vitalidad. Aquellos escépticos de la improvisación colectiva necesitan escuchar lo que sucede en estas grabaciones. Sobre todo los duetos de piano y batería. Si alguno duda de la naturaleza percusiva del piano, ¡entonces cómo explicar su simetría, su conjunción asombrosa? Pero la última pregunta que hemos dejado de contestar toca otra vez la puerta; ¿Es esto jazz? Para muchos, nos adelantamos a aclararlo, esto no es ni siquiera música, es ruido, aglomeración de instrumentistas sin sosiego, sesión de esquizofrenia colectiva. ¿Podemos seguirle llamando jazz a una música que ya no desarrolla los temas, que a veces incluso los evita, y en la que ya no hay el golpeteo regular de una batería marcando nítidamente el swing? ¿Podemos llamarle jazz a una música donde no hay frases de 32 compases, ni "walking lines" a cargo de un bajo que se limitaría a tejer una materia sonora encima de la cual podrán trabajarse cómodamente las improvisaciones de los alientos? ¿Podemos llamarle jazz a una música donde la fórmula del blues no aparece por ningún lado, ni hay solos confortables, individualmente destacados, y mucho menos atmósferas propicias para la conversación a media luz o el franco cachondeo? ¡Quién sabe! Quizás lo mejor será dejar de una buena vez en paz a las etiquetas, a los falsos marbetes, y abrir bien las orejas. Como que no hay remedio. . .

INDICE

Prefacio	3
Miles Davis: Soplos de vida	4
Pro y contra de Keith Jarret	11
Thelonious Monk: La primera vanguardia	15
Cecil Taylor: Caminos del Free	21

Se terminó de imprimir el día 8 de septiembre de 1982 en los talleres de Razo Impresores, Aldama 81, local 11, México, D.F. La edición consta de 1 000 ejemplares más sobrantes para reposición



EVODIO ESCALANTE (Durango, Dgo., 1946) Es autor del libro *Un demonial de días*, incluido en el volumen colectivo *Crónicas de viaje* (Punto de Partida, UNAM, 1975), y de las *plaquettes Dominación de Nefertiti* (La Máquina de Escribir, México, 1977) y *La noche de Sun Ra* (La Rosa de los vientos, México, 1978). En ensayo ha publicado *José Revueltas. Una literatura del 'lado moridor'* (Editorial Era, México, 1979) y *Tercero en discordia. Ensayos de literatura mexicana* (Correspondencia, México, 1982). Es profesor e investigador en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

Casa de la Cultura Enrique Ramírez y Ramírez